

»Zmota je najdražji luksus, ki si ga človek lahko privoščiti: in če gre celo za filozofsko zmoto, postane smrtno nevarna. Za kaj je torej človeštvo do zdaj največkrat plačevalo, se najhuje pokorilo? Za svoje 'resnice': te so bile namreč vse skupaj zmote in physiologicis...»

“Za primerno misel o morali moramo namesto nje postaviti dva zoološka pojma: krotitev zveri in vzreja posebne vrste.”

“... vprašanje, kakšne bi mogle biti 'stvari na sebi', popolnoma neodvisno od naše čutne receptivnosti in razumske dejavnosti, je treba zavrniti z vprašanjem: Od kod bi mogli vedeti, da obstajajo stvari? 'Stvarskost' ustvarimo šele mi. Vprašanje je, ali ne bi moglo biti še polno načinov za stvaritev takega navideznega sveta — in ali ni to ustvarjanje, logiziranje, prirejanje, ponarejanje najbolje zajamčena realiteta sama: skratka, ali ni to, kar 'postavlja stvari', edino realno... Dokazljiv je samo subjekt: hipoteza, da obstajajo samo subjekti — da je 'objekt' samo neki čudni učinek subjekta na subjekt... modus subjekta.”

“Če si filozof, kakor so bili od nekdaj, nimaš oči za to, kar je bilo, in to, kar bo — vidiš samo bivajoče. Ker pa ni nič bivajočega, je filozofu kot njegov 'svet' prihranjeno samo imaginarno.”

Friedrich Nietzsche:
“Volja do moči” (Iz zapuščine 1884/88)

Če smo začeli tako bombastično, prav nič filmsko, krivda gotovo ni le naša, ampak tudi in predvsem Branaghova: njegov **Frankenstein** je bombastična vizualna briljanca, ki kljub določenim pomenljivim fabulativnim premikom še zdaleč ne izkorišča možnosti, ki jih ponuja roman, ki ga je Mary Shelley napisala leta 1818 pri komaj dvajsetih letih. Branaghov **Frankenstein** je spektakel, pri katerem imaš občutek, da gledaš knjigo, ne pa da bereš podobe, kar je kajpak slabo za film; ne pomagata mu niti sofisticirana maska Roberta De Nira niti morbidna otroško-ženska lepota obraza Helene Bonham-Carter. Zdi se, da je bil tokrat Kenneth Branagh nekoliko preveč egocentričen: vloga Victorja Frankensteinina, ki si jo je dodelil, je očitno šla na škodo režiji filma. Z vrhunskimi vizualnimi efekti, scenografijo, kostumografijo in *castingom* so nas v zadnjem času, vsaj kar se tiče klasične filmske grozljivke, skušali zapeljati Neil Jordan, Mike Nichols in

FRANKENSTEIN MARY SHELLEY IN KENNETHA BRANAGHA

Francis Ford Coppola. Če sta **Intervju z vampirjem** (*Interview with the Vampire*, 1994) in **Volk** (*Wolf*, 1994) navdse povprečna, da ne rečem duhamorna izdelka hollywoodske A-produkcije, pa nam je Coppolov izjemno stiliziran in samorefleksiven film, na kar namiguje že naslov, ne *Dracula*, temveč **Bram Stoker's Dracula**, pred nekaj leti skoraj obudil vero v »horror revival« v tej zadnji postmodernistično-dekadentni dekadi našega stoletja. Coppola nas je v esteticistični maniri cinefila spomnil na dvoje: prvič, da poleg gotske literature obstaja tudi gotska filmska tradicija, in drugič, z epizodo, v kateri svojega *Draculo* pošlje v viktorijanski sejmarski kinematograf na ogled nič manj kot prvega filma v zgodovini — Prihod vlaka na postajo Ciotrat bratov Lumière, ki je na tedanje gledalce učinkoval kot grozljivi perceptivni šok — je opozoril na družbeno in historično pogojenost tistega, kar dojemamo in občutimo kot »grozljivo«. Od očesa do srca je včasih par stoletij, včasih cela zgodovina filma, v najslabšem primeru pa kar Lestatova večnost, ki je le drugo ime za slabo neskončnost.

Saj res, ste se vprašali kdaj, zakaj so filmi pošasti s pošastmi vred v obdobju zvoka in barv izgubili vso grozljivost in fascinantno digniteto, ki seva iz nekaterih njihovih najbolj uspešnih nemih upodobitev? Stvar verjetno ni brez zveze z nečim, kar je Michel Chion v nekem drugem kontekstu, ki pa sploh ni tako zelo drug, kot se zdi na prvi pogled, imenoval »vizualna emocija«. Današnji gledalec nemih filmov ne more mimo neke »sublimne patetike«, ki jo lahko razumemo povsem dobesedno: avtorji 18.

stoletja so za aristotelovska pojma groze in sočutja uporabljali izraza »sublime« in »pathetic«. To »grozljivo sočutje«, ki ga občutim vsakokrat ob gledanju nemega filma, je po eni strani čisto estetsko-perceptivno, po drugi pa intelektualne narave; intelektualna je ta senzacija, ki prehaja v emocijo, v toliko, kolikor je zvezana z zgodovinskim spominom. Vse skupaj mogoče najbolj plastično ilustrira nek film, ki žanrsko sicer ni grozljivka, a kljub temu deluje grozljivo: film Billyja Wilderja **Bulevar somraka** (*Sunset Boulevard*, 1950), ki smo si ga zapomnili po tem, da ga pripoveduje mrtvec, govoreče truplo. Ta Wilderjeva zvočna mojstrovina govori o travmatičnem zatonu nemega filma in njegovih velikih zvezd; Gloria Swanson je v njem podoživljala lastno usodo. V spominu mi je ostal prizor partije kart, ki jih nora, ostarela diva Swansonova igra skupaj z »mumificiranimi« prijatelji iz »daljne« preteklosti nemega filma; eden izmed njih je Buster Keaton, na čigar ganljivem nemem obrazu se za hip pomudi kamera. Sublimno, kot poudarja Kant, ni lastnost stvari ali fenomenov, pač pa je v pogledu, ki vidi sublimno. Edmund Burke, eden tistih razsvetljskih avtorjev, ki so se ukvarjali z estetsko teorijo, je v svojem delu *Filozofska razprava o izviru naših predstav o vzvišenem in lepem* (1757) predvsem ločil estetsko zavest od moralne ter s tem umetnost odrešil »koristne poučnosti«; skonstruiral je sintagmo »delightful terror« (prijetna groza), ki jo je oprl na postavko, da so vir pojma vzvišenega človekova prvinska čustva groze, strahu in tesnobe. Če izhajam iz subjektivne izkušnje, in od

tod črpamo vsi, moram priznati, da me pri gledanju nemih filmov navdaja estetska kontemplacija ob formi, ne vsebini, ob čistih podobah, katerih neposredna fizična reprezentacija me v psihološkem smislu ne zanima, kot me ne zanima dogajanje, moralna naivnost, enodimenzionalnost zgodb v večini teh filmov. Ta estetski užitek je torej precej bližje Chionovi vizualni emociji kot pa aristotelovski katarzi, saj gre za popolno odsotnost identifikacijskega mehanizma. Pomislite na vse tiste igralske »prezence«, ki so prezence ravno zato, ker so odrezane od zvoka, ker njihova nemost toliko bolj napolnjuje naš pogled in ga na trenutke zapolni tako močno in v celoti, da nehote zadržimo dih zaradi nečesa, čemur pravimo občutje sublimnosti. Tesnobo vzbujajoči veliki plani obraza Grete Garbo na primer, katere monstroznost »čutečega kipa« bi lahko v več pomenih bila paradigma nemega filma. Tu se ponuja neka na videz naključna analogija z razsvetljenstvom, s t.i. *siecle des Lumières*, kakor je po naključju tudi ime bratoma, ki sta film iznašla. Za prehod iz nemega v zvočni film lahko uporabimo eno izmed znanih metafor razsvetljske obsedenosti z genezo pogleda, razuma in subjekta: Condillacov model marmorne statue, ki ji postopoma odstira čute. Če je razsvetljenstvo kot »*siecle philosophique*« in »*l'âge de la Raison*« čas, ko človek pride iz teme v svetlobo na račun izgube mesta svetega v politično-pravnem smislu, pa ima prelom med nemim in zvočnim filmom dezavreatični učinek zato, ker je nastop glasu in kasneje še barv potenciral mimetično sposobnost filma in hkrati perceptivni »vtis realnosti«

pri gledalcih. Zvočni film je na začetku deloval potujitveno: glas je gledalcem nemega filma preveč približal objekte fascinacije, ki so tako v veliki meri izgubili vzvišenost, komično ali tragično, ter postali banalni, vsakdanji, kot jaz ali ti. S tehnološko spremembo se je do neke mere moralo spremeniti tudi samo izkustvo sublimnega. Če se nam zdi, da so nemi filmi bolj »poetični«, je temu tako zato, ker je pri njih primarna estetska dimenzija; najboljši med njimi pa so tisti, ki jim je uspel nenaden, nenameren in nepričakovan vznik etičnega v polju estetskega. Pri modernih, zvočnih filmih je stvar ravno obratna: če v polju govornice, se pravi etičnega vznikle estetsko, če občutimo tisto, kar Chion imenuje vizualna emocija, se film nima česa sramovati. Morda za konec te dolge digresije ni odveč omeniti, da sta pogled in glas, ki tvorita osnovni filmski dispozitiv, tudi privilegirana objekta teoretske psihoanalize kot legitimne nadaljevanke razsvetljskega projekta moderne.

Če končno odgovorimo na vprašanje, kaj se je dogajalo z žanrom grozljivke in njegovimi monstri po koncu heroičnega obdobja nemškega ekspresionizma, po filmu **Nosferatu-Simfonija groze** (*Nosferatu-Eine symphonie des grauens*, 1921-22) na primer, ki ga je Friedrich Wilhelm Murnau skoraj v celoti posnel v naravnem okolju, ali potem, ko je leta 1930, približno istočasno z nastopom zvoka, umrl Lon Chaney, legenda ameriških nemih filmov groze. V Nemčiji je v 30-ih letih sama resničnost postala »simfonija groze«, tako da ni nihče več delal grozljivk, razen če pod tem ne razumemo naci-dokumentarcev in slabo-

umne heimat-patetike. Tod Browning, ki je največkrat režiral Chaneya, je šele po njegovi smrti posnel dve klasični zvočni grozljivki: **Drakulo** (*Dracula*, 1931) z Belo Lugosijem v naslovni vlogi in leta 1932 šokantni melodramatični psihološki **horror Freaks** s pravimi, cirkuškimi spački. V Franciji je istega leta nastal izjemno lep film Carla Theodorja Dreyerja **Vampir** (*Vampyr*), ki se tematsko naslanja na Le Fanujevo novelo *Carmilla* (1872), zgodbo o lezbični vampirki. Leta 1931 je James Whale zrežiral **Frankenstein** z Borisom Karloffom in sprožil poplavo različic in parodij na to temo v 30-ih letih vse do komedije (!) Mela Brooksa **Young Frankenstein** (1974). Medtem ko se je grozljivka izčrpavala v obnavljanju in parodiranju starih obrazcev, je po drugi svetovni vojni vzcvetel žanr znanstvene fantastike, ki je ponujal času primernejše možnosti za etične, politične in metafizične spekulacije. Pošasti so izgubljale dostojanstvo, ker so se čedalje bolj desubjektivirale in s tem desublimirale; nastopati so začele masovno, v oblikah najrazličnejših živali — od toplokrvnih, mrzlokrvnih insektov, do degeneriranih postholokavstnih mutantov, androidov in celo otrok v anksioznih 70-ih letih. Zaradi izpopolnjenih tehničnih efektov in izgube subjektivnosti je bila grozljivost pošasti v večini filmov zreducirana in degradirana na nekakšne zgolj »vizualne fascine«, grozljivke pa so analogno temu postajale vse bolj ne vizionarske, ampak »vidiotske«, psihološko-fiziološke, krvave, sluzaste in nemotivirano sadistične.

Kaj sploh je tisto, ob čemer se zgrozimo? Psihoanaliza nas uči, da je občutje groze in

Robert De Niro
in Helena Bonham-Carter
v *Frankensteinu*



moderni prometej

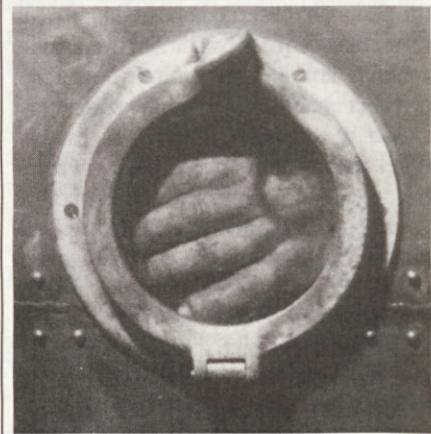
tesnobe, torej tisto, kar je konceptualizirala s pojmom »das Unheimliche«, učinek same simbolne konstelacije. Gre za grozo in tesnobo pred simbolno smrtjo, ki jo prinaša srečanje z Realnim: groza subjekta pred tem, da bo naletel na Stvar, ki lahko v temelju zamaje njegovo existenco v Simbolnem, ki je po Lacanu utemeljena ravno na izključitvi tega neeksistirajočega, a toliko bolj in-sistirajočega objekta a. Potemtakem je Frankensteinov stvor živo utelešenje takšne stvari-na-sebi, ki v gledalcu ali bralcu vzbuja nelagodje, kajti s svojo »nemogočo«, paradoksnostjo »prezenco«, ki povrh vsega niti ni nima, presega tako meje lastne fenomenalnosti kot gledalčeve oz. bralčeve predstavnosti. To je le en vidik stvorove sublimnosti, ki ga Kennethu Branaghu v *Frankensteinu* ni uspelo realizirati, kar je logična posledica dejstva, da se film namesto na ravni funkcije pogleda, skozi zakrivanje in prekrivanje, ves čas dogaja na ravni funkcije podob, ki se razkrivajo subjektovemu oz. gledalčevemu pogledu: pokaže mu žal vse, razen tega, da ga Stvar, ali bolje rečeno stvor, gleda. Spomnimo se le na Kantovo opredelitev sublimnega, ki da je reprezentacija same nemožnosti reprezentacije. In navsezadnje, kako bi se dalo ufilmati rojstvo Pogleda? O tem in predvsem o tem govori roman Mary Shelley, ki je kot otrok dveh duhovnih revolucionarjev, razsvetljenec v pravem pomenu besede, feministične avtorice Mary Wollstonecraft in socialnega reformatorja ter pisatelja Williama Godwina,

gotovo poznala literaturo in filozofijo 18. stoletja: obsedeno iskanje Izvora, vmesnega člana med materialnim in duhovnim, med naravo in kulturo, iskanje »ničelne stopnje subjektivnosti«, ki jo izražajo Lockova »tabula rasa«, Rousseaujev »le bon sauvage« in »l'homme nature« ter zlasti slepec kot optična metafora. Njen Frankenstein je, kot pravi Mladen Dolar, zgodba o mitičnem izvoru jezika, kulture, spoznanja, družbenosti in hkrati zgodba o spodleteli subjektivizaciji izvora, ki potrjuje nezmožnost vikorporiranja Stvari v simbolni red in zaceljenja rane kastracije, saj je človek kot bitje seksualnosti in govornice v najbolj primarnem in nepovratnem smislu razcepljeni subjekt.

Drugi moment, ki se mu Branagh ni dovolj posvetil, kjer ni šel dovolj daleč, se tiče žanra grozljivke in režijskih konvencij oziroma njihovega čim bolj učinkovitega subvertiranja. Povsem jasno je, da se je tisto, kar občutimo kot »grozljivo«, nenehno spreminjalo in variiralo skozi stoletno zgodovino filma. Sodobnemu gledalcu Frankensteinov stvor sam na sebi ne more delovati grozljivo; *unheimlich* postane šele tedaj, ko se po neki nujnosti znajde v njemu tujem intersubjektivnem kontekstu. Kot »zastopnik Zla« mora po formulaciji Alenke Zupančič imeti »instrumentalno funkcijo druge kamere-očesa, ki samo vidno polje, ki nam ga odpre prva kamera-oko, odpre še enkrat na točki, kjer naj bi 'tisto' čakalo na nas«. Če mi film ne vzbuja vizualne emocije, ki je sicer nekaj zelo

KENST
SHELLEY
ANWAR

Stvor



redkega in dragocenega, se hočem v njem vsaj prepoznati v tistem, čemur Lacan pravi »poistovetena tesnoba«. Ob Freudovih sanjah o Irmini injekciji jo je opredelil kot ostuden prizor, kot odkritje mesa, ki ga nikoli ne vidimo in iz katerega vse izhaja; druga stran obličja in prikazen tesnobe ob zadnjem razodetju — to si ti, to, kar je najbolj oddaljeno od tebe, kar je najbolj brezoblično. To razsežnost abjektne, Lacanovega objekta a, ki ga v kolektivnem nezavednem zastopa žensko in materinsko kot groznja simbolnega redu, Zakona Očeta, na ravni imaginarnega pa ga simbolizira meja, rez, šiv med znotraj in zunaj, subjektom in objektom, je prepričljivo opisala Julia Kristeva v knjigi *Pouvoir de l'horreur* (1980). Tisto, kar povzroča tesnobno nelagodje, je vsaka prekoračitev meje, scene rojevanja in umiranja, rezanja in šivanja mesa, tujih telesnih delov v celo-

Tom Cruise in Brad Pitt v filmu *Intervju z Vampirjem*



to pri Frankensteinu ali zabijanje glogovega kola v srce vampirja pri Drakuli in vampiriadah nasploh. Režijska šibkost Branaghovega Frankensteina je v tem, da kljub določenim vsebinskim indicem, ki pa ostajajo čisto vizualni, ne zmore zgrabiti forme izmikajočega se objekta a, njegove hkratnosti evokacije in odtegnitve, kar z drugimi besedami pomeni, da ne zna ustvariti »frankensteinovske atmosfere«. Ob tem lahko rečem zgolj to, da me ena sama podoba iz Bunuelovega Andaluzijskega psa (*Un chien andalou*, 1927) pretrese in zgrozi močneje kot cel Branaghov film: rez britve v oko, ki ga zdrži le malokateri pogled. Kenneth Branagh je pač preslikal literarni mit, pri čemer je očitno spregledal, da je vmes med geometrijo in emocijami absolutna praznina, svetloba, ki se v ničemer ne loči od teme, ekran, ki ga lahko zapolni, poveže, strukturira in osmisli le pogled. Da pa to sploh ni samoumevno in enostavno, nam je pred nekaj leti vrezal v srce in duha *Iztrebljevalec* (*Blade Runner*, 1982) Ridleya Scotta.

Iztrebljevalec je s svojo sublimnostjo v Michelu Chionu vzbudil vizualno emocijo in zdaj moramo odgovoriti na vprašanje, kakšna je sploh razlika med sublimnim in njegovim filozofskim dvojčkom *das Unheimliche*. Schelling, ki ga v svojem tekstu o tej temi navaja Freud, je zapisal, da je *unheimlich* vse, kar naj bi ostalo skrito, prikrito, a je prišlo na dan. Po Freudu prihajajo motivi z *unheimlich* učinkom iz infantilnih virov. Momenti, ki spreminjajo tesnobo

v *das Unheimliche*, so po njegovem poleg animizma zlasti tile: odnos do smrti, ponavljanje in kastracijski kompleks. Vsi trije so na različne načine prisotni in poudarjeni tako v Frankensteinu kot v Drakuli in *Iztrebljevalcu*. V vseh teh filmih je indikativna odsotnost matere, čeprav se Frankensteinov stvor, grof Drakula in *iztrebljevalec* Deckard vrnejo vsak iz svojega »onostanstva« ravno po žensko, kar je povsem v skladu z Lacanovo tezo, da je ta le eno od Imen Očeta; slednje morda najbolj radikalno uteleša replikantka Rachel. Če nam replikanti, ki so očetovi ne-stvori *par excellence*, skupaj s stvarom Victorja Frankensteinina dajejo občutek sublimnosti in nelagodja zato, ker nam razkrivajo drugo plat Zakona, Zlo moralnega (Očetovega) zakona samega, pa nam Drakula, ki in-sistira v času, vzbuja fantazmo neskončnega, večnega trpljenja, sadovsko fantazmo, v okviru katere postane vsako telo sublimno. Tisto, kar povezuje sublimno in lepo z *das Unheimliche*, ki izhaja predvsem iz soočenja z razsežnostjo kastracije, je moralna instanca. Lahko bi rekla, da ni estetike brez etike, če pa že je, potem je prazna, dekorativna, spektakelska in daleč od vsakršne sublimnosti. Na misel sta mi prišla dva avtorja, katerih filmi bi lahko veljali za sinonime obeh pojmov: Werner Herzog in David Cronenberg.

A če se za konec vmem k Ridleyu Scottu, čigar replikanti so frankensteinovski stvori 20. stoletja, k njegovemu filmu *Iztrebljevalec*, ki je epohalen v toliko, kolikor se

ukvarja z epohalnimi vprašanji: s problemom subjektivizacije oz. konstitucije subjekta in njegovega etičnega statusa, s problemom dobrega in zla, ki zadeva bistvo novoveške in moderne človeškosti sploh. Tu se mi ponuja možnost, da upravičim izbiro citatov iz začetka tega eseja. Podnaslov Nietzschejevega temeljnega dela *Volja do moči* je Poskus prevrednotenja vseh vrednot, vendar pa je Nietzsche to knjigo hotel najprej nasloviti kot Princip novega postavljanja vrednot. Za nekaj podobnega gre tudi pri *Iztrebljevalcu*, ki eksplicira razliko med »ljudmi« in človeškostjo v njeni najbolj dekadentni, nihilistični zgodovinski upodobitvi. Film z vso radikalnostjo sprašuje gledalca: v čem se replika loči od človeka? V čem je človek bolj človeški od svoje replike? Ali zgolj zato, ker mu pogled menda seže do srca, saj mu oko avtomatično trzne ob moralni dilemi? Mu res? Replikanti so kot Frankensteinov stvor »onstran dobrega in zlega«, ker so izključeni iz Simbolnega, ker so čisti, neimaginarni subjekti z implantiranimi spomini drugih ljudi, brez lastne zgodovine, seksualnosti, emocij, omejeni na pogled, ki ga je Marcel Štefančič, jr. domiselno poimenoval »akuzmatični pogled«, akuzmatični zato, ker prihaja iz neke nam nepredstavljive zunanosti in ker nikoli ne bomo zagotovo vedeli, kaj zares vidi. Mogoče to, kar je v resnici kantovska stvar-nasebi? Roy Batty vsekakor močno zavzdihne ob besedah, ki jih nameni stvarniku svojih oči: »...ko bi ti le lahko videl tisto, kar sem jaz videl s tvojimi očmi!« Del sublimnosti figur Frankensteinovega stvora, Drakule in replikantov je v tem, da so podobe neskončnega hrepenenja po življenju, čeprav je vse življenje že za njimi in so zato le utelešenja gona smrti. Njihov etični domet je v tem, da niso popustili glede svoje želje niti za ceno lastnega življenja.

MATEJA VALENTINCIC